Revista de Estudios Bolivianos 26, Junio de 2017, pp. 13-38. ISSN: 2078-0362

# Mario Conde: el niño atlas (pintar el presente)[1]

## Mario Conde: the atlas boy (to paint the present)

**Marcelo Villena Alvarado**[2]

**Resumen**

Este artículo expone un primer acercamiento a la obra de Mario Conde (La Paz, 1956), ampliamente destacada en el ámbito de la pintura boliviana de los últimos treinta años. Pero responde también, más específicamente, a una reflexión que sus acuarelas provocan desde la perspectiva de una *institución de la imagen* (Georges Didi-Huberman): según la acepción política, histórica y jurídica del término, por

1 Este artículo no va sin agradecimiento: a Mario Conde por la complicidad y, para la ocasión, por autorizar la reproducciones que iluminan estas páginas; a Virginia Ruiz, por el resumen en inglés; a Cecilia Torrico, por las fotografías de Atlas en la plaza Humboldt. Va entonces a modo de celebrar los premios y menciones otorgados por el ICI en manos del embajador en los altos de la casa de España, Av. Camacho No. 1484, el 6 de noviembre de 1990: en particular, por el primer premio en el concurso de Cuento y la Mención de honor en el de dibujo, ver *El Diario* (La Paz: 31 de octubre, 1990).

2 Marcelo Villena Alvarado es doctor en "Historia y semiología del texto y de la imagen" por la Universidad de París VII-Denis Diderot y la tesis *Le désir du geste et le modèle de la peinture: intertextures à travers le corpus pictural de Roland Barthes*, dirigida por Julia Kristeva (2010). Desde 1994 trabaja como profesor en la Carrera de Literatura y, desde 1997, como investigador en el Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz). Ha publicado diversos estudios sobre literatura boliviana tanto fuera como dentro del país. Entre sus trabajos de investigación destacan "Hacia las poéticas del *tinku*" (1999), "El discreto encanto de la eucaristía: una experiencia ficcional con el Sermonario del 3er. Concilio Limense (1584-1585)", "Ejercicios capitulares con algunos fragmentos de Jaime Saenz y Blanca Wiethüchter" y los libros *Las tentaciones de San Ricardo, siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX* (2003, 2011), *El preparado de yeso: Blanca Wiethüchter, una crítica afición* (2014), *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura* (2015) y como editor, con Gilmar Gonzáles, *Memorias del coloquio Internacional Roland Barthes Amateur* (2016). También un libro de poesía, *Pócimas de Madame Orlowska* (1998, 2004). Email: awroda@yahoo.com

supuesto, pero también según la acepción procedimental que alude a materiales, herramientas y gestos que instauran una imagen. Desde este ángulo, se siguen aquí los rastros de una figura con la que Mario Conde replica cierta tradición y cierta actualidad de un pensamiento crítico que privilegia un trabajo con la imagen. De Walter Benjamin a Didi-Huberman, pasando por el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, la figura del Atlas invitaría a apreciar, en algo, las formas en las que pintar un presente mueve un pensar el presente.

**Palabras clave:** Mario Conde // Acuarela // Pintura boliviana // Imagen y pensamiento crítico // Atlas.

**Abstract**

This article is a first approach to Mario Conde's work (La Paz, 1956), clearly outstanding in the landscape of Bolivian painting of the last thirty years. It also follows, more specificaly, the thoughts provoked by his watercolors from the perspective of an *institution of the image* (Georges Didi-Huberman): a political, historical, and legal meaning of this term, but also a procedural meaning, i.e., referred to the materials, tools, and gestures that establish an image. From this perspective, this article describes the traces of a figure –the Atlas– through which Conde responds to a critical tradition that privileges the image: from Walter Bejamin to Didi-Huberman, via Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne,* the figure of the Atlas would invite to appreciate, to some degree, the forms by which painting a present-time promotes a thinking of the present.

**Key words:** Mario Conde // Watercolors // Bolivian painting // Image and criticism// Atlas.

*1.9.44.*

*...*

*Es curioso cómo la pesadumbre y la inquietud hacen caer los hombros hacia delante. ¿qué los sostendrá hacia atrás en tiempos normales?*

(Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, III. 1944/1955)

*... y por la izquierda y vuelto de espaldas, sacó hacia delante la asquerosa cabeza de Medusa. Atlas, todo lo grande que era, se convirtió en montaña: su barba y cabellos cambian a bosques, sus manos y hombros son cimas, lo que antes era cabeza, es la cima de una alta montaña, sus huesos se hacen piedras. Entonces, dilatándose por todas partes, creció enormemente (así, dioses, lo decidisteis) y el cielo entero con todas sus estrellas descansó sobre él.*

(Ovidio, *Metamorfosis*, I: 655-662)

## Las cartas robadas

El jueves 13 de agosto de 2015, el Secretario de Culturas del municipio paceño denunciaba un hecho acaecido la víspera en el museo Tambo Quirquincho: el robo de *El teatro de los descubridores*, acuarela de Mario Conde ganadora del Gran Premio Pedro Domingo Murillo en 1992. De inmediato la Fuerza Especial de Lucha Contra el Crimen (FELCC) se puso a recolectar indicios, analizar imágenes registradas por las cámaras de vigilancia, interrogar al policía y a los cuatro funcionarios del museo. En ésas, recibió una nueva denuncia: *Mamagnífica Coca* (2011), otra acuarela de Conde, había sido sustraída del museo galería Plaza situado en la avenida 16 de Julio. En menos de cuarentaiocho horas la FELCC identificaba al presunto delincuente: había sido filmado en el Tambo Quirquincho, rondando en la sala número siete a la espera del momento oportuno. Los investigadores iban tras sus rastros, cuando el viernes por la tarde, él mismo se presentó en la Casa de la Cultura para devolver la primera acuarela. Era un adolescente, decía haberla arrebatado a un mendigo, en El Alto. Pero no tardó en asumir el delito alegando que daba muestras de buena voluntad al devolverla, que el cumpleaños de la novia se acercaba, que eran admiradores de Conde... Devolvió la otra acuarela esa misma tarde y fue remitido a la FELC para la declaración informativa. A las diez y media de la noche, el menor era puesto en libertad y poco después, concluidas las diligencias y reforzados los mecanismos de seguridad en los museos, ambos cuadros repuestos en sus lugares de exposición.

El incidente mereció amplia cobertura en medios de prensa.[3] Pero no tardó en caer en el olvido quizás porque, tratándose de un menor, el protagonista gozaba del derecho al anonimato, quizás porque los cuadros no habían sufrido mayor daño, quizás porque una desaparición de dos días no bastaba para crear una leyenda urbana –como ocurrió con la Gioconda, sustraída del Louvre el 21 de agosto de 1911 por Vicenzo Peruggia, carpintero italiano que la tuvo sobre una mesita durante dos años en su cuartucho del 196 rue saint Maur.[4] Con todo, la propia anécdota resulta muy sugerente si se trata de apreciar el lugar de una obra celebrada en el contexto de la pintura boliviana contemporánea. Para el caso, una obra consagrada en el ámbito de la acuarela, mediante notas, reseñas y entrevistas periodísticas que desde los noventa destacan cierta inspiración barroca (el famoso *Terror vacui*), cierto toque surrealista en la yuxtaposición de universos heterogéneos (oníricos, históricos, íntimos) y cierta destreza de corte hiperrealista y minimalista (el rigor del diseño, el cuidado del trazo, el efecto fotográfico).

Por supuesto, la anécdota dice del estado y las miras del mercado y las instituciones culturales, públicas y privadas. Los responsables de ambos museos se mostraron intrigados, no tanto por la pericia en la comisión del delito (ambos son

3 Principalmente escrita, ver *Página siete*, *La Razón*, *El Diario*, entre el miércoles 12 y el viernes 14 de agosto de 2015.

4 Jérôme Coignard, *Une femme disparaît* (París, le Passage: 2010). Ver, de más fácil acceso, la reseña de Luisa Corradini, "El gran robo de la Gioconda" (*La Nación*, Buenos Aires: 22 de abril de 2011).

cuadros transportables con relativa facilidad: 57x76 cm) como por la elección de un botín "no exportable ni comercializable" de poco gramaje y un valor de sólo 1600 y 800 dólares, respectivamente. "Junto a *El teatro de los descubridores* habían otras piezas valuadas en montos mucho mayores" –declaró el secretario de Culturas.[5]

Desde ese ángulo, la anécdota diría también del reconocimiento institucional que Mario Conde ha merecido en los últimos treinta años, desde el Pedro Domingo Murillo de 1992 hasta el Premio Plurinacional de Pintura Eduardo Abaroa, que en 2012 fuera otorgado por el Estado Plurinacional de Bolivia al conjunto de su obra. Pero también lo pone en entredicho, como sugería el propio Conde al enterarse del robo: "Es una obra coyuntural –precisaba sobre *El teatro de los descubridores*–, pues ese año se celebraban los 500 años del descubrimiento de América. Es una acuarela de la cual no recuerdo mucho porque no tengo réplica o copia en casa. Me duele mucho que haya sucedido esto, espero que la encuentren". Sobre el otro caso, Mario Conde prefirió no opinar: "No voy a hablar al respecto porque los del Museo Plaza ni siquiera me han informado del hecho" –indicaba, como aburrido por la entrevista–: "Ya es tiempo de que las autoridades también se preocupen del arte y no sólo de bailar y bailar".[6]

La ironía apuntaba a cierto descuido de parte de autoridades gubernamentales, pero también a criterios de evaluación que priman entre las académicas. ¿Es casual, por ejemplo, que Mario Conde no figure en el único estudio de conjunto que encara la pintura contemporánea?[7] Más bien un síntoma, diríase, tratándose de un estudio de los imaginarios urbanos y de una obra reconocida por su arraigo en la ciudad de La Paz y el "tratamiento paródico de la traumática dualidad de sus habitantes".[8] Tal omisión sugiere más bien cierta impertinencia o cierto exceso de la obra con respecto a la premisa que orienta y proyecta dicho estudio: en palabras de Javier Sanjinés, ésa según la cual durante el siglo veinte "la literatura y los letrados, muchas veces sobrevalorados en su importancia histórica y social, han cedido la función gestora de imaginarios sociales a otras formas culturales como la pintura, las fiestas, los rituales y, hoy en día, la radio y la televisión".[9]

El adolescente y la gratuidad de su delito contrastan con esa mirada que hoy en día privilegia en la pintura cierta función añorada por los letrados en su gestión constructora de estados nacionales. Así, más allá de precios y premios, más allá de cierta impronta (ideológica) en imaginarios sociales y proyectos estatales, el robo llama la atención sobre la singular persistencia de ciertas prácticas

5 Carla Hanover, "Mario Conde: ya es tiempo de…", *La Pública* (La Paz, 14 de agosto 2015).
6 *Ibid*.
7 Alicia Szmukler, *La ciudad imaginaria* (La Paz: PIEB, 1998).
8 Adolfo Cárdenas, "Presentación" del dossier dedicado a Mario Conde, Revista *Otro Arte,* No. 1 (La Paz: 2009).
9 Javier Sanjinés, "Entre el pincel y la pluma: desauratización de la cultura en Bolivia", prólogo a *La ciudad imaginaria*, xvi.

que todavía asociamos con el "arte". Pareciera incluso que, en su incursión por los museos, el adolescente desplazaba, tomándola no obstante al pie de la letra, cierta incitación que Barthes lanzara a propósito de la literatura: "los antiguos valores ya no se transmiten, ya no circulan, ya no impresionan; la literatura ha sido desacralizada, las instituciones son impotentes para protegerla e imponerla como modelo implícito de lo humano. Y no es que la literatura haya sido destruida; es que *ya no está vigilada*: es pues el momento de ir hacia ella".[10] Desde el privilegio del anonimato el menor sugiere finalmente que quizás es hora de ir en pos de una acuarela.

*El teatro de los descubridores*, acuarela, 1992

Tal el propósito de este primer acercamiento que participa del interés, más solícito, que la obra de Conde ha empezado a provocar en lo que va del siglo.[11]

10 R. Barthes, *Leçon*, *OO.CC*. V (París, Seuil, 2002), 444. Traducción modificada, cf. *El placer del texto* y *Lección inaugural*, trad. de Oscar Terán (México: Siglo XXI, 1982), 145.

11 Ver el dossier que le dedica la Revista *Otro Arte* No. 1, y los estudios de Pamela Romano: "Mío será el zumbido de esas moscas", Revista *Otro Arte* (La Paz, 2009); *Lo demás es vacío* (Tesis de Licenciatura en la Carrera de Literatura, UMSA, La Paz, 2010) y "Algunas reflexiones desde la acuarela de Mario Conde", *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 19 (Pittsburgh: 2012-2013).

Aunque la Secretaría de Culturas haya reforzado los mecanismos de seguridad en los museos, valdrá la pena entonces seguir los pasos del menor. O al menos ponerse en sus zapatos e imaginar sus móviles: pura hipótesis poética, conjetura, trabajo de imaginación que, tratándose de un adolescente amparado en el anonimato, debe asumir que todo cuanto pueda decirse de sus motivaciones está misteriosamente sugerido por los dibujos, grabados y acuarelas de Mario Conde Cruz –quien al no gozar de semejante privilegio será nombrado aquí, simplemente, por sus iniciales.

Este primer acercamiento adopta así una sabia disposición que el menor compartiría con un científico que quiere juzgar preciosos documentos históricos cuyo autor permanecerá eternamente desconocido. Pero también la perspectiva que el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman esboza en términos de una *institución de la imagen*, considerándola tanto según la acepción política, histórica y jurídica del término como según la acepción procedimental que alude a materiales, herramientas y gestos que instalan una imagen. Con tal perspectiva, se siguen aquí los rastros de una figura que replica, desde el lugar del artista, cierta tradición y cierta actualidad de una reflexión ante la imagen. De Walter Benjamin a Didi-Huberman, precisamente, pasando por el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, la figura del Atlas invitaría a volver sobre esos "espacios heterogéneos o alegorías barrocas y andinas" con los que, al decir de Carlos Villagómez, MC "puntea libremente entre lo pasado y lo contemporáneo, ofreciendo un transcurso atemporal siempre carnal y colorido que retrata nuestro impenitente *horror vacui*, nuestra tozuda voluntad de escoger entre 'poco' o 'todo', 'un poco de todo'".[12] Sea como fuere, tras los pasos o en los zapatos del menor se trataría de apreciar en algo, señalándolas a penas como un discreto funcionario de museo, las formas en las que pintar un presente mueve también un pensar el presente.

## 1. Mitos de origen

En una entrevista con Carlos Mendizábal, ante la pregunta sobre sus "orígenes" MC se define como "paceño y tigre". Luego añade que en 1981 egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes "Hernando Siles" en dos especialidades, "Pintura" y "Grabado".[13] Sin duda, MC nació en La Paz el 22 de julio de 1956, y estuvo más de una vez en el Siles sentado en la curva Sur. Pero tratándose de los orígenes es necesario precisar que, luego de la secundaria en el colegio Gualberto Villarroel (de 1969 a 1974), su formación sigue un cierto desfase en el tiempo. Según certificación académica habría cursado primero la especialidad

12 Carlos Villagómez, "La Paz de Mario Conde", Semanario *el juguete rabioso,* La Paz: 20 de febrero, 2005.

13 Carlos Mendizábal, "Con ojos de agua", *Semana Cultural* de *Última Hora,* La Paz, 7 de abril, 1991.

de "Pintura" (entre 1977 y 1981) y luego culminado la de "Grabado": 4to. y 5to. cursos, de 1982 a 1983. Paceño y tigre, pintor y grabador: ¿trazan estos rasgos originarios una suerte de biografema donde se inscribe la "traumática dualidad" (Cárdenas) de los habitantes de una ciudad tipificada como doble, andina y occidental, moderna y etc.?[14] En la entrevista, MC alude a este desfase desde otro ángulo al comentar que habría privilegiado la acuarela por motivos económicos: "Creo que la acuarela es algo en lo que he tenido éxito hasta ahora. (…) La verdad es que el grabado y el dibujo son las actividades que más me llaman, pero son también las actividades que no puedo practicar precisamente por razones económicas: entonces debo proseguir con la acuarela".

Desde este ángulo, el del oficio y las especialidades, las opciones de MC responderían a un factor económico: aseveración no poco ambigua pues aludiría tanto a un impedimento de practicar el dibujo y el grabado como a un "éxito" en la práctica de la acuarela. ¿Sería tal reconocimiento determinante, o la imposibilidad radicaría en el costo relativamente más elevado de los materiales del grabado? ¿Y del dibujo qué? Ante la duda, valdría más desplazar el deseo de dibujo y de grabado del terreno de la falta y la carencia hacia el del trabajo, las sustancias y las especialidades. Así, entre la acuarela y el grabado se jugaría más bien cierta distinción que remite tanto a los gajes del oficio como a un vínculo doblemente originario, pues mueve la obra de MC desde sus inicios y desde las prácticas rupestres del Paleolítico en Chauvet, Altamira y Lascaux.

La acuarela de MC sería así el lugar de una suerte de dialéctica. En la entrevista, Carlos Mendizábal intuye que de allí vendrían sus distancias con respecto al paisajismo y al bodegón, cochabambino o potosino, dominantes en la acuarela boliviana.[15] Pero tratándose de orígenes, no habría que perder de vista distinciones que vienen de más lejos, con la propia técnica: del halo casi arquetípico de sus comienzos en Egipto y China, por ejemplo, y de lo primordial de sus elementos, mezcla de pigmento, agua y aglutinante ya en obra desde del Paleolítico; y por otro lado de la "modernidad" de sus soportes (*modernitas*, se decía ya en el siglo XII: Zumthor[16]): textil, madera, pergamino, cartón y en definitiva papel –con el que se expandiera en Europa desde Oriente. Yendo y viniendo entre el lavado y la blancura del soporte, entre el trazo y la superposición de capas, la hondura y el color, la técnica de la acuarela permitiría apreciar toda una frágil trama donde, sin solución de continuidad, la acuarela de MC expone un gesto especial.

Pero tratándose de razones económicas tampoco puede obviarse que con la consagración del óleo y el Renacimiento la acuarela vendría a considerarse una "técnica auxiliar". Con todo y su apogeo en la llamada acuarela británica (como

14 A. Cárdenas, Art. cit.

15 Pamela Romano es quien más se ha detenido en este tema, ver "Algunas reflexiones desde la acuarela de Mario Conde", Art. cit., 41.

16 Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme* (París: Seuil, 1975), 8.

el imperio) y el paisaje romántico que hallaran en William Turner su máxima expresión. En el siglo XIX, justamente, y también en el París que tanto fascinara a Benjamin cuando la acuarela participa como auxiliar en los panoramas, los pasajes y los interiores que trastocarían la relación del arte y la técnica esbozando esa reducción de la naturaleza que culminará en la fotografía: "La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas (…) Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje de los Panoramas (…) En 1839 se incendia el Panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia".[17]

De modo que entre procesos de democratización y desacralización del arte, entre paisajes, pasajes e interiores, la técnica de la acuarela también alza un escenario donde puede apreciarse cómo la acuarela de MC no rehúye de la era de la reproducción técnica: según la fórmula de Benjamin, cómo sortea los dilemas sobre "la fotografía como arte" para encarar los desafíos "del arte como fotografía".[18] El deseo de dibujo y de grabado sugiere así un carácter también político, si con Barthes recordamos que desde el Renacimiento el grabado es considerado como "el pariente pobre de la pintura", como "la cenicienta dedicada a las tareas de reproducción.[19] Desde este ángulo, rasgos fundamentales en la acuarela de MC adquieren otra luz: la copia, la superposición de planos, la simulación del collage, la intensidad en el color, el detalle y el rigor en el dibujo. Entre la técnica frágil y la cenicienta se jugaría esa suerte de gesto fotográfico que se distingue menos por un éxito en la representación figurativa que por cierta vocación que Barthes destaca en el grabado: "arte que no busca afirmar el concepto del objeto, sino el del trabajo semiográfico: lo que es "reproducido" (función secular del grabado) no es la escena, es la figura –fatalmente abstraída– del cuerpo que inscribe".[20]

El deseo de dibujo y de grabado dejaría así un rastro sutil en la acuarela: ¿por qué, si no, querer hacer de mano de hombre lo que la fotografía haría a imagen de las antiguas imágenes "no hechas de mano de hombre": la Verónica, el Santo Sudario…?[21]

Volviendo a las razones expuestas en la entrevista, también cabe destacar allí que, junto a la opción por la acuarela y el deseo de dibujo y de grabado, MC expone una doble asunción: la de cierta democratización y desacralización del arte en nuestro medio (en la producción y en el consumo), y la de una "condición prostituida del artista" –según la imagen con la que Baudelaire, y con él Benjamin y

17 Walter Benjamin, "París, capital del siglo XIX", *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo* (Madrid: Taurus, 1980), 177.

18 W. Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", *Sobre la fotografía* (Madrid: Pretextos, 2007), 48.

19 R. Barthes, "Note" (1976), *Œuvres complètes, t. IV* (París: Seuil, 2002), 948.

20 *Ibid*.

21 Pamela Romano retoma la hipótesis del gesto fotográfico en otra dirección, ver "Algunas reflexiones desde la acuarela de Mario Conde", Art. cit., 42-44.

Barthes, pensaran el drama del artista moderno. Más fríamente, Bourdieu describe ese drama como el de una "subordinación estructural" con respecto al campo del poder (el Estado o el mercado), una subordinación distinta de la antigua dependencia directa con respecto al comanditario o al mecenas.[22] A fines de los noventa, en cambio, Alicia Szmukler constata lo exiguo de dicho campo en el plano municipal y nacional: por lo reducido, elitista y difícilmente sostenible del mercado, por el modesto número y talla de las galerías y consumidores, etc.[23] Como dejando ver también lo irónico que sería encarar el drama del artista según la distinción de una subordinación estructural y una dependencia directa. De ahí quizás la sonrisa cómplice de MC cuando Carlos Mendizábal toca el asunto en términos de un salto a la fama: "fue en la plaza Humboldt. Creo que ese lugar fue un trampolín para mí. Allí me hice conocido y mucha gente empezó a gustar mis trabajos".

*S.t.,* dibujo

22 Pierre Bourdieu, "Tres estados del campo", *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*, trad. de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1995).

23 A. Szmukler, "Hacia una mirada sociológica del mercado de la pintura contemporánea", *La ciudad imaginaria* (La Paz: PIEB, 1998).

Sea como fuere, el mito de origen tendría también su lugar: esa plaza situada entre la calle 8 de Calacoto y la avenida Arequipa, de La Florida, donde en ocasiones se instalan distintas ferias y los fines de semana, desde fines de los cincuenta, exposiciones y venta de pinturas y artesanías. Se trata de uno de los espacios públicos más conocidos de la ciudad de La Paz, dicen las guías de turismo, a tiempo de señalar que en sus alrededores también se encuentran áreas de recreación para la familia. En tanto franja del mercado de arte, Alicia Szmukler lo considera como de pasada, por su género, al describir el prestigioso nicho que cubría en esos años la galería Taipinquiri: "se interesa por mostrar sobre todo aquella obra que recupere de alguna manera las culturas originarias, sin competir con el arte más folclórico o telúrico que puede adquirirse en las plazas".[24] El comentario es sugerente, aunque MC llegara a exponer en Taipinquiri a partir de 1994, pues distingue su acuarela por su lugar de origen. Al imaginarlo entre el mercado y la feria, entre la pintura y la artesanía, entre lo folclórico y lo telúrico: en todo caso no en un nicho de recuperación de culturas originarias.

De ahí, quizá, las exigencias que cierran la entrevista, que MC no ha dejado de plantear durante los últimos treinta años ante el campo cultural en el que domina una "herencia que viene a través del apellido"; ante la escuela y el sistema educativo que descuida la formación artística y reproduce el dominio de la ciencia, la tecnología y las necesidades productivas; ante las autoridades culturales, finalmente, que se deleitan en bailar y bailar. Como veinte años después, al decir que *El teatro de los descubridores* era una "obra coyuntural", hablando de razones económicas MC señala no sólo cierta dualidad en sus especialidades, sino también en la relación de su obra y su momento. Lo que es decir también de una práctica de la acuarela que encara y excede la coyuntura.

Lo expone el propio MC en la entrevista aludiendo a sus principales motivos: máscaras y caretas como forma de imaginar la identidad más allá de lo dado, más allá de la dualidad, como una "serie de transformaciones". Pero también al describir su propia obra como inconstante, "sin unidad temática", ofreciéndose a través de cuadros sin título, sin nombre. Su acuarela trataría de "llamar la atención de la gente de forma que no se imaginen o quizás se imaginen de mejor modo", señala, esbozando una apuesta que no pasa por el reconocimiento del mercado, la feria y los imaginarios, que busca la complicidad de un espectador a la vez lúcido y sensible: distanciado e identificado, diría Brecht. En todo caso, MC es explícito en cuanto a la imagen como lugar donde se produce un conocimiento crítico: "es preciso que la gente no vea una obra fría, sino que se sienta reflejada, que nos veamos todos reflejados, que veamos a alguien a quien conocemos de otro modo, alguien de quien quizás tenemos otra imagen, pero que por esta operación se nos presente de diferente manera". Así se entiende mejor la ironía de sus cuadros, "positiva" –añade él mismo, como marcando distancias con

24 *Ibid*, 265.

una risa fácil, sarcástica o carnavalesca: “Creo que lo mío va más con la sonrisa maliciosa; que la gente recuerde algo y de pronto lo vea reflejado en el cuadro”. La acuarela de MC afirma así una especialidad, la del arte en tanto lugar de una inteligencia especial: si se quiere, cierto privilegio del dibujo.

*S.t.,* acuarela, 2003

No el que fuera consagrado desde el Renacimiento por Vasari y la academia de las *arti del disegno*, por supuesto, ni su manera de concebir y consagrar el dibujo/diseño en tanto facultad intelectual, metafísica, que logra extraer del mundo sensible puros conceptos. Y es que si ese moderno privilegio reconoce en el dibujo cierta tensión entre el intelecto y la mano, también la resuelve consagrando la supremacía del primero: del designio conceptual sobre el dibujo práctico, de una sublime facultad creadora de formas sobre su efecto visible, de la Idea sobre el artificio y el gesto de la mano. Por esta vía, señala Georges Didi-Huberman, el dibujo llegará a ser “reconocido menos como objeto pensante –lo que siempre fue– que como objeto de saber, todos los genitivos confundidos”.[25] A contrapelo, el privile-

25 Es la tesis de Georges Didi-Huberman, “L’art comme rennaissance et l’inmortalité de l’homme idéal”, *Devant l’image* (París: Seuil, 1990). Para más detenimiento, ver nuestra “Cuadratura del círculo”, *El preparado de yeso,* 221-236, donde el estudio de Didi-Huberman es requerido ante los dibujos de Jaime Saenz.

gio que MC otorga al dibujo pasaría por la afirmación de una potencia pensante, sutil pero incisiva, en la huella, el talle, la hendidura; en suma, en la mano que asume la identidad esencial de pintura y escritura: "¿Acaso el gesto del grabador no es, de hecho, el gesto del *scriptor*? El grabado, es la propia escritura".[26]

Paceño y tigre, pintor y grabador: atravesando estas y otras dualidades MC inscribe el deseo de dibujo y de grabado entre sus razones. Tal la inteligencia especial que MC hereda desde el Paleolítico y las huellas, incisiones y cortes realizados sobre piedra o hueso, primeros trazos abstractos, rítmicos, que preceden y luego alternan con el registro figurativo.[27] Es la inteligencia de los tigres de Chauvet, por ejemplo. Pero también la de iluminadores y copistas que a fines del primer milenio rasgan y riegan la letra, el pigmento sobre el soporte como la sangre de Cristo en un solo gesto de unción y captura, ritmo con el que adviene la imagen en su indisoluble vínculo con lo escrito (Zumthor). Paceño y tigre, pintor y grabador: no sorprenderá entonces si desde fines del segundo, bien entrada la era de la reproducción técnica y tecnológica, MC habría experimentado la coalescencia de imagen y lenguaje. La inteligencia especial de MC se liga así, en el principio, con tradiciones y rupturas en el arte y el pensamiento que desde la crisis de la cultura europea, a inicios del siglo XX, de una u otra manera exploran lo que se juega en cierta facultad de producir imágenes.

## 2. El atlas de la plaza Humboldt

Entre los barrios de Calacoto y La Florida, el lugar de origen adquiere así una pertinencia singular. Si los fines de semana todavía se instalan ferias, exposiciones y ventas de pintura y artesanía, en la plaza Humboldt también se encuentra, todos los días, una obra esculpida y fundida en bronce por el artista boliviano Emiliano Luján (1910-1975). Según descripción de referencia, se trata de un "conjunto escultórico compuesto por dos estatuas de bulto redondo, de tipo cuerpo entero, en posiciones distintas: la imagen de Humboldt está erguida, mientras que la de Atlas, que sostiene el Universo, está reclinada. La primera tiene una altura de tres metros y su peso aproximado es de una tonelada; la segunda mide tres metros y pesa dos toneladas. El Universo es una pieza de cinco metros de diámetro".[28] La obra habría sido encargada por el Municipio para fortalecer lazos con la cooperación alemana y en homenaje al célebre naturalista y explorador Alexander von Humboldt. El monumento habría sido develado el 16 de julio de 1965, en presencia del alcalde Gral. Armando Escobar Uría y del embajador

26 R. Barthes, "Note", Art. cit.

27 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. I (París: Albin Michel, 1964), 263 y ss.

28 *Aporte alemán en la historia de la ciudad de La Paz* (La Paz: Gobierno Municipal, 2014), 40-41. La página de créditos señala como responsables de la investigación a Randy Chávez e Irineo Uturuncu.

Gunther Motz. Lo importante, para el caso, es que MC la habría tenido ahí, a la vista o a sus espaldas, los fines de semana a fines de los setenta y durante los ochenta; que la habría tenido ahí mientras vendía sus primeros trabajos en ferias y exposiciones donde la gente empezara a gustar de su obra: la imagen de Atlas sosteniendo el Cosmos, por supuesto, mientras el explorador alemán dibuja o apunta algo en su cuaderno. Tal la hipótesis, conjetura o trabajo de imaginación que provocan las acuarelas de MC a la luz de *Atlas ou le gai savoir inquiet*, donde Georges Didi-Huberman recorre las metamorfosis de Atlas en *atlas* siguiendo los pasos y el *leit motiv* de otro alemán: Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte de origen judío célebre por sus estudios sobre la pervivencia (*Nachleben*) de rastros paganos en la cultura del Renacimiento, pensador que en sus últimos cinco años de vida, a la salida del psiquiátrico, experimentara una forma de "pensamiento visual" con el proyecto llamado *Bilderatlas* y más conocido como *Atlas Mnemosyne*.[29]

Escultura de Emiliano Luján. Fotografía de Cecilia Torrico.

29 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Ediciones Akal, 2010). La presentación y la aproximación que se avecina recogen, en lo esencial, la lectura de Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil et l'histoire, 3* (París: Éditions de Minuit, 2011).

A principios de los noventa la palabra "atlas" todavía era familiar, y con ella cualquier adolescente imaginaba un volumen impreso que deslumbraba por sus mapas, inmensos como ese planisferio de aire renacentista con el itinerario de Magallanes en *El teatro de los descubridores*, arriba hacia la derecha, sobrepuesto a una estampa de época, ambos sobre decorado a dos colores con monumento tiwanakota y base de edificio neoclásico sobre tarima. El uso de la palabra fue menguando con la llegada de la *Enciclopedia Encarta*, de *Wikipedia* y de los servicios Google. Pero la palabra ha vuelto a circulación gracias a *Google Maps*, que desde 2014 se presenta como atlas de manera oficial. Con todo y las nuevas tecnologías no se habrá perdido la idea de atlas como "forma visual y sinóptica de conocimiento", cosa que tal vez ocurriera con el titán que le diera nombre: Atlas, el de la plaza, hijo de Jápeto y la ninfa Clímene, hermano de Menetio, Prometeo y Epimeteo; Atlas, quien "por imperiosa necesidad, sostiene [con su cabeza e incansables manos], el ancho cielo en los confines de la tierra, cerca de las Hespérides de agradable voz": pues "ese destino le asignó el prudente Zeus" –precisa Hesíodo sin mayor detalle.[30]

Didi-Huberman destaca en primer lugar la extraña familiaridad de la palabra y luego, más ampliamente, la de ese objeto que a diferencia de un libro no tiene ni comienzo ni final, que no consta de páginas sino de láminas con imágenes que se recorren según las ganas o aleatoriamente, buscando una información precisa para luego, habiéndola obtenido, hojearlo al azar.[31] El atlas recuerda así el perfil rebelde pero generoso del titán que sostiene el cosmos: el cielo, el universo, la bóveda celeste, el mundo, según mitógrafo y traductor, o llegado el caso un globo terráqueo caído sobre las tablas del escenario del primer plano, en *El teatro de los descubridores*, abajo a la derecha, como una pelota al borde de la fosa. El hecho es que un atlas sostiene trayectos que atraviesan tanto el ámbito estético de la forma visual como el del conocimiento fundado en la visibilidad, subraya Didi-Huberman; que perturba modelos de inteligibilidad fundados en una exigencia de pureza estética y de orden argumentativo; que rompe con el modelo unificante y totalizante del cuadro (pictórico o científico), y todo esto según los gestos del montaje, ruptura, interrupción, multiplicidad, desmontaje, nuevo montaje… Así, para el filósofo e historiador del arte francés, el atlas reclama una teoría de un conocimiento errático, disperso, sensorial, pero también una estética que asuma la disparidad, la multiplicidad, la fragmentación, los intervalos: entre

30 Hesíodo, *Teogonía* (Madrid: Editorial Alianza, 2000), 50. A diferencia de los mitógrafos tardíos, que hacen de Atlas un protagonista de la rebelión de los titanes, los poetas antiguos no identifican la causa del suplicio.

31 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet,* 11-16. Ver también, desde otro ángulo, nuestro "Álbum de fotografías", *El preparado de yeso* (La Paz: IEB/ Carrera de Literatura/ Plural Editores, 2014), 132-148, a propósito de una serie de fotografías de Jaime Saenz en *Memoria solicitada* de Blanca Wiethüchter, y de la figura del álbum en algo comparable a un atlas.

la paloma que alza vuelo rumbo al fondo del decorado y un pájaro parlante sobre el brazo del descubridor-titiritero, por ejemplo, entre su barba, sus lentes oscuros y su zapato de charol. Desde su manejo más concreto, un atlas movilizaría entonces las facultades que Baudelaire describe en la imaginación, "la reina de las facultades", y Benjamin en la "imagen dialéctica" y Eisenstein en el montaje cinematográfico; en suma, las facultades de un conocimiento que pasa por el descubrimiento de relaciones y constelaciones permutables, que perturba un orden basado en la continuidad, la identidad, pertenencia y semejanza –orden que es también el de los servidores de las nuevas tecnologías.

*Taller de sastre*, acuarela, 1998

Didi-Huberman recorre el *Atlas Mnemosyne* destacando su "razón y su locura".[32] El proyecto de Warburg no propone una ayuda-memoria ni una síntesis de su pensamiento, señala el filósofo francés, ofrece en verdad una forma de reconstituir la memoria, una forma de volver a poner el pensamiento en movimiento en un momento en que la historia parecía haberse detenido, en un momento en el que faltan palabras para pensar el mundo y la historia: la crisis de la cultura europea, manifiesta entre la 1era. Guerra Mundial y la llegada al poder del nazismo en Alemania. Allí procedería Warburg con un millar de fotografías provenientes de su inmenso catálogo para montar un dispositivo de selección y combinación de imágenes fotográficas (recortes, ampliaciones, detalles...).

Adosándolas a una tela negra dispuesta sobre un bastidor, Warburg componía una suerte de collage que fotografiaba luego, produciendo una imagen que se convertiría en lámina del *Atlas Mnemosyne*: algo parecido a la tabla, plancha o retablo que aparece de pie en *Taller de sastre*, abajo en primer plano, delante del maestro y sus dos animales. La suerte de collage (o cuadro) era desarmada. Y luego, sacando e incorporando nuevas imágenes, permutando su disposición sobre la tabla, Warburg relanzaba el dispositivo para componer una nueva lámina y fotografiarla. Y así al infinito, según una combinatoria que recoge, expone y reconfigura el despedazamiento del mundo, señala Didi-Huberman: interpretándolo de cierto modo, pero también acogiéndolo y remontándolo sin pretender agotarlo, tendiendo relaciones insospechadas de imágenes e ideas, recorridos y constelaciones que también responden a obsesiones y deseos propios.

Así van y vienen figuras y motivos de un repertorio hecho de préstamos a la iconografía cristiana, a la historia americana, a espacios urbanos y andinos, a lugares más íntimos que pasan por *Taller de sastre*, por ejemplo: el personaje con máscara y atuendo de mandil sobre sotana, los trajes colgados y puestos, los animales, la mujer semidesnuda en un Luis XIV, el fondo negro del que pende otro cuadro, arriba y al centro, la calavera, los peces y la paloma sobre la plancha, la que alzaba vuelo en *El teatro de los descubridores*. Como el *Atlas Mnemosyne* MC pone en obra una combinatoria que en cada acuarela actualiza una constelación según los gestos del collage y del montaje, si se quiere, pero a partir de imágenes, figuras y motivos hechos con mano propia. Tal la forma heurística y estética que MC comparte con Warburg experimentando a su vez un conocimiento crítico de la historia y la cultura occidental: en palabras de Didi-Huberman, más precisas para el caso de un pintor, asumiendo que pensar es "una cuestión de formas transformantes", que "no hay gesto humano sin conversión psíquica, ni conversión sin humores orgánicos, ni humor sin entraña secreta que lo secreta".[33]

De modo que con el *Bilderatlas* Didi-Huberman también ilumina el atlas que entre clasificación y desorden mueve la acuarela de MC: sus gestos y pro-

32 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet,*17-22.
33 *Ibid.*, 23.

cedimientos, pero también la razón y la locura que allí mismo despeja un conocimiento crítico de la historia y la cultura en Occidente: "esa tragedia siempre reencausada –por lo tanto sin síntesis– entre razón y desazón" (*raison et déraison*)[34]: según la fórmula de Warburg, entre los *astra* que nos elevan hacia el cielo del espíritu y los *monstra* que nos lanzan en los precipicios del cuerpo. Para el atlas de MC esto supone un desmontaje del teatro del descubridor, por supuesto, pero también un cuestionamiento del lugar del artista en tal escenario. Es lo que *Taller de sastre* expone según los motivos de lo que sería un arte del encubridor, radicalmente atravesado por una serie de contradicciones que la propia acuarela se encarga de figurar. En el lugar de un oficio que procede mediante corte, recorte y confección, *Taller de sastre* expone los propios gestos del montaje. Y esto también en el terreno del arte (*via di porre* vs *via di levare*) y del conocimiento visual, donde el encubridor expone sus gestos en cierto antagonismo con los de penetración, captura y revelación que hacen al descubridor.[35]

Pero la imagen del encubridor también manifiesta cierta dualidad, a la vez servicial y abrumadora, la del oficio dedicado a cubrir los cuerpos. Por el siniestro antifaz y el atuendo de mandil cubriendo la sotana, obviamente, y por el cuadro que cuelga a sus espaldas con Cristo en la cruz cabeza abajo. Tales motivos pertenecen a la serie del descubridor, obviamente, y ponen el taller de sastre bajo el dominio del imponente cuadro donde la imagen maliciosa del encubridor evoca las tensiones y conflictos que atraviesan la acuarela de MC, desde la plaza Humboldt hasta su reconocimiento por parte del Estado. Pero la figura del encubridor también reactualiza, por su situación, el drama del mítico Atlas que lo acompañara desde sus orígenes.

Didi-Huberman explora el lugar de Atlas en el proyecto de Warburg, donde el titán que antecede y se enfrenta con el orden olímpico entra en escena desde la segunda plancha, con la imagen del *Atlas Farnese*.[36] Allí, el mito pondría en escena un conflicto entre la potencia y el sufrimiento del que sostiene el eje del universo, pero también la potencia de un conocimiento trágico que radica en el contacto con su inmenso fardo, en el dolor que le impone tal suplicio. Se trata de un conocimiento fundado en la propia situación del personaje, por lo tanto: Atlas sostiene el universo en los confines occidentales, como su hermano Prometeo a quien un águila devora el hígado en el extremo Oriente. Allí, entre los abismos del mar y las constelaciones celestiales, Atlas es un prisionero eterno, condenado a un conocimiento de lo extremo. Para Didi-Huberman la imagen de Atlas expone la tragedia en la que una cultura expone sus monstruos, pero también el saber con el que los explica, redime o desmonta en la esfera del pensamiento –tarea que el propio Warburg ensayara con su proyecto, a la salida del psiquiátrico.

---

34 *Ibid.*, 22.

35 Para mayor detenimiento en estas nociones, ver nuestro "El arte de la intromisión", *El preparado de yeso*, 203-221.

36 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet,* 81-115.

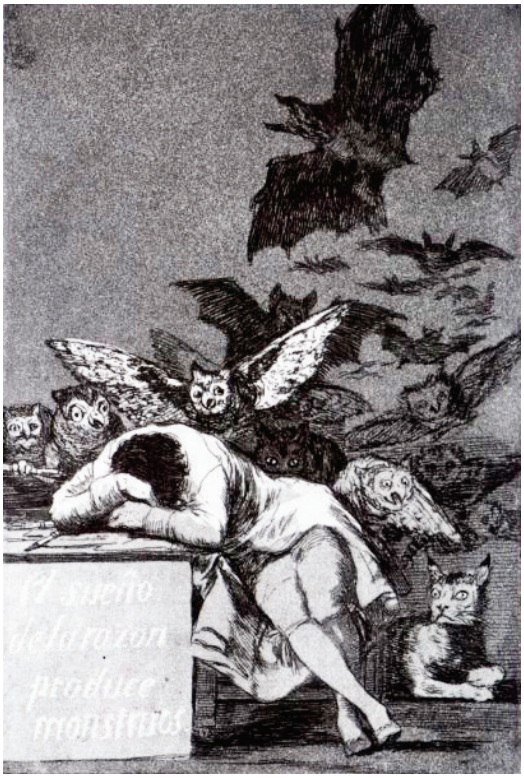
A cierta distancia, despunta así la sutil parte de Atlas en las acuarelas de MC. Movida por cierta ironía, por ejemplo en el globo terráqueo que *El teatro de los descubridores* expone al borde de la fosa, separado de su pedestal como una pelota que también escapa a los pies del descubridor. Estaría en juego allí cierta inversión del esquema frecuente en la historia del arte, cuando Atlas encarna alegorías del poder absoluto que tienen el mundo a sus pies. Pero también cierta inquietud por el destino del globo, visiblemente amenazado por el teatro del descubridor. Como si más allá de la ironía ante la coyuntura de los 500 años, MC recordara que Atlas encarna una impotencia ante la determinación o el capricho de astros; que en el combate inmóvil, sobre el eje vertical, finalmente está en juego un desmoronamiento. Desde la plaza Humboldt, en este extremo Occidente, MC también compartiría con Warburg cierta inquietud.

*Perdiendo la religión*, acuarela, 1991

## 3. El Atlas zapatista

La de ese niño que cavila con gesto grave, abrumado por los caprichos de arcángeles arcabuceros, ese niño que MC pinta y mira escuchando un poco de rock. Así, con su ires y venires en la larga duración, la imagen de Atlas transita de manera muy incisiva por la acuarela de MC. Aparece en el centro de *Taller*

*de sastre,* en el lugar y la situación del encubridor bajo el imponente peso del cuadro y su marco, obviamente, pero también cerca de la ninfa sentada en el Luis XIV. Pues el mito dice también de un castigo convertido en saber inmenso, y de un lugar de exilio convertido en terreno de exceso: cerca de las Hespérides, decía Hesíodo, no lejos de la Atlántida; y Ovidio cuenta que la metamorfosis le sobrevino al ver la cabeza de la Medusa. De ahí que en el *Bilderatlas* de Walburg, Atlas ocupe una relación simétrica a la de la ninfa, apunta Didi-Huberman. Como en el *Taller de sastre* y en sus desnudos, donde cabe imaginar que lo que la transporta con generosidad y ligereza, él lo soporta solo; que lo que para ella es ofrenda erótica es para él un destino trágico.




Francisco Goya, *Capricho 43*, 1798, aguafuerte y aguatinta

En efecto, al llamar la atención sobre este otro lado del mito, Didi-Huberman destaca cómo el *Bilderatlas* participa de una tradición antigua y al mismo tiempo ilumina la brecha que las vanguardias del siglo XX recorrerían explorando la coalescencia de imagen y pensamiento. Klee, por ejemplo, y la acuarela que diera a Benjamin tanto que pensar, sugiere cómo entre el mito griego y

las vanguardias el Atlas de Warburg tomaría el relevo de una gaya ciencia que encara un suplicio de la historia. Así, el conocimiento trágico y el sufrimiento que implica soportar la aplastante disparidad del mundo revelan su otro lado: el suplicio de Atlas puede también ser un juego, señala Didi-Huberman evocando a Nietzsche y la imagen de una gaya ciencia capaz de transformar la tragedia en un canto con el que se puede conocer el mundo, a condición de abrazarlo y asumirlo como problemático.

Así, no debiera sorprender si Atlas también da sus vueltas por la acuarela de MC, en sus gestos, procedimientos y en sus principales motivos. Tampoco que la gaya ciencia y los caprichos de Goya transiten por ahí más explícitamente: desde ese autorretrato titulado *Las tres calaveras* (1994), en el que MC se pone en escena con dos sobre los hombros y sobre su cabeza un espejo, como luminosa ventana hacia las mesas de una terraza callejera. En una época de disparates y desastres, recuerda Didi-Huberman, Goya nos lega el drama moderno de un mundo que ya no confía en los poderes de la razón, que a la vez se perturba con los de la imaginación.[37] Entre *monstra* y *astra*, precisa, los caprichos se mueven entre un ámbito familiar (la mesa de trabajo) y uno fantástico (la noche animal), en un espacio a la vez exterior (el taller) e interior (visionario). Allí entra en escena un Atlas que debe cargar no ya con el peso del cosmos y el castigo por su audacia, sino con el peso y la oscura mancha de un mundo interior y no obstante extraño, ajeno. Allí, entre el espacio de trabajo y el espacio del sueño, el cuerpo aparece como bisagra entre dos órdenes de realidad, señala Didi-Huberman, apuntando hacia la encrucijada en la que triunfa la gaya ciencia de Goya: entre la obra y el trabajo de sueño, entre el sueño como el lugar del síntoma privado, del caos y lo indomable, y la obra como serie publicable, esclarecimiento logrado por la técnica.

Didi-Huberman ilumina así la herencia y la escuela de Goya que MC acoge e invierte en su taller. Con esa imagen que viene de los griegos a Warburg, por supuesto, pasando por los caprichos y ese dispositivo visual que llega hasta la serie del niño perdiendo la religión, que vuelve en una acuarela de 1998 con el mismo gesto, sosteniendo esta vez el peso y los motivos de un repertorio: un globo terráqueo, un camaleón, la foto de tres mujeres y el cuadro de un par de zapatos rompiendo el cuadro: ¿avatares de los zapatos de Van Gogh que Heidegger celebrara en *El origen de la obra de arte*? Tal el dispositivo que reaparece en "Juguete rabioso" (2000) con ese niño sentado y sonriso, fusil en mano, que tiene a sus espaldas un velo rasgado y a sus costados planchas de metal, negativos, tablas, herramientas... Así, el niño que MC imagina con inteligencia especial es también una crítica del mundo, ésa que con el cambio de siglo y de milenio moviliza según precisos encuadres y montajes que fotográficamente captan algo de su verdad, que nos llevan a pensarla de otro modo. Desde la plaza Humboldt

37 *Ibid.*, 121-122.

el Atlas habrá inspirado la imaginación del zapatista, si se quiere: paceño y tigre hace más de 500 años, chiapaneca en los noventa y "gracias a dios ateo" –confiesa MC en más de una entrevista.

S.t, acuarela, 2008

A imagen de ese lustrabotas de hormigón armado que anónimo carga con el peso de dos pies derechos, uno de ojota otro calzado de charol y medias nylon: haciéndonos ver lo que ve sin hacer creer que compartimos la mirada, poniéndonos en su lugar pero también ante su irreductible alteridad. Allí el montaje de planos hace que el espectador que lo mira de arriba vea los zapatos como él, a centímetros de distancia; que lo vea sin poder ver su rostro ni esos ojos que sí lo ven, sentado, y le devuelven la mirada desde una distancia abismal.

Desde ese rostro sin rostro, el Atlas zapatista seguramente sabría algo del menor que delinquiera en pos de dos acuarelas; esto es, en pos de una pequeña muestra del don que MC ofrece siguiendo el ritmo de la marea, yendo y viniendo

entre el pigmento y el agua, dejando huella en la arena. Sin solución de continuidad, ese movimiento se alza ahora menos en una saturación de formas y colores que no admite vacío, menos en el ya celebrado barroquismo, paródico, transgresor; menos en un gesto iconoclasta movido por el *terror vacui*. Lo transparente, lo límpido saturado, congestionado –escribía Pamela Romano.[38] ¿Diría ahora de lo límpido descarnado?

*Zapatista*, acuarela, 2003

Entre los retratos que privilegia la muestra de la galería Altamira en 2012, por ejemplo, vuelve el gesto fotográfico, literalmente fotográfico: un trazo, una rasgadura y una herida de luz donde trabajan la precisión del dibujo y el rigor del grabado. Y vuelve allí con un toque minimalista que no obstante tampoco admite vacíos, pues se afana en pintar incluso el blanco. Salvo que ahora se trata de pintarlo en arrugas, ojos de máscara, rostros de retazos desremendados; es decir, en una travesía física donde, con el espesor de los cuerpos, el vacío deviene tiempo. Y en estos retratos vuelve también el Atlas que Didi-Huberman sigue en los dibujo de Goya y reconoce en Benjamin y Warburg, cuando ante las fotografías

38 P. Romano, "Mío será el zumbido…", Art. cit.

de Adget y Sanders llaman la atención sobre esos hombrecitos descreídos que ya no se las ven con los dioses, a quienes no queda sino "organizar su pesimismo" ante la historia. En ellos Benjamin reconocía la figura del judío errante, más precisamente la de los *Lamedvovniks* de la tradición jasídica: los 36 sabios o justos ocultos, anónimos, que en cada generación sostienen el mundo sin saberlo.[39] Del zapatista a los retratos del poeta Umberto Quino, del maestro Alberto La Placa, de la doctora Silvia Rivera, de dos ancianas sentadas y cegadas por el sol, de un joven caporal rendido entre calavera y cuadro de fondo violeta, de un guitarrero de tango del Torino, la inteligencia especial de MC revela finalmente algo diferente al *terror vacui*: una suerte de *amor vacui*, si se quiere, que trabaja en ese retrato de dúo de lagartos mirándose, en esa suerte de retablo pop que nos mira todo ojos, de espaldas; en ese rostro anciano y despellejado y desdoblado que ve y no ve el cuerpo de hombre joven a la izquierda del cuadro, que ve y nos ve como espectadores ante la acuarela. Con esa constelación de miradas, en suma, MC se tutea con Pascal, se atiene al tiempo presente, no lo esconde a nuestra vista, no evoca nostálgicamente un pasado ni se entrega indiferente a un negro porvenir. Como si recordara, siempre con Pascal, que aunque ordinariamente nos hiera el presente es el único vacío que nos pertenece, lo único que subsiste.[40]

Así, quizás se entienda mejor al menor que transgrediera en pos de dos acuarelas, como buscando preservar un lugar para el artista en nuestro tiempo, como queriendo cuidarlo pensando que desde allí el artista sostiene el mundo con esfuerzo titánico: "pues ser artista hoy es una situación que ya no se sostiene en la bella conciencia de una función sagrada o social; ya no es ocupar serenamente un lugar en el Panteón burgués de los Faros de la Humanidad; es, en el momento de cada obra –y puesto que no somos sacerdotes–, verse obligado a enfrentar, en uno mismo, esos espectros de la subjetividad moderna que son el cansancio ideológico, la mala conciencia social, el atractivo y la repugnancia del arte fácil, el temblor de la responsabilidad, el incesante escrúpulo que descuartiza al artista entre la soledad y el gregarismo".[41]

## Bibliografía

Barthes, Roland (2002a). Note (1976). *OEuvres complètes t. IV.* París: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (2002b). *Leçon* (1978). *OEuvres complètes t. V.* París: Éditions du Seuil.

39 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 162-174.

40 Pascal, fr. 80, *Pensées* (París: Classiques Garnier / La Pochothèque, 1999), 861.

41 R. Barthes, "Cher Antonioni…", *OO.CC.* V, 904. Traducción modificada, cf. "Querido Antonioni", *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, trad. de Enrique Folch (Barcelona: Paidós: 2001), 182.

Barthes, Roland (2002c). Cher Antonioni… (1980). *OEuvres complètes t. V*. París: Éditions duSeuil.

Brecht, Bertolt (1979). *Diario de trabajo, III. 1944/1955*. Traducción de Nélida Mendilaharzu deMachain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Benajamin, Walter (2007). Pequeña historia de la fotografía. *Sobre la fotografía*. Madrid: Pretextos.

Benajamin, Walter (1980). París, capital del siglo XIX. *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*. Traducción deThomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

Cárdenas, Adolfo (2009). Presentación del dossier dedicado a Mario Conde. *Revista Otro Arte,* 1. La Paz.

Coignard, Jérôme (2010). *Une femme disparaît, Le vol de la Joconde au Louvre en 19011*. París: le Passage.

Corradini, Luisa (2011, 22 de abril). El gran robo de la Gioconda. *La Nación*. Buenos Aires, de: http://www.lanacion.com.ar/1367441-el-gran-robo-de-la-gioconda.

Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l'image.* París: Seuil.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil et l'histoire, 3*. París: Éditions de Minuit.

Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de la Oficialía Mayor de Culturas (2014). *Aporte alemán en la historia de la ciudad de La Paz*. La Paz: Gobierno Municipal.

Hanover, Carla (2015, 14 de agosto). Mario Conde: ya es tiempo de que las autoridades se preocupen del arte. *La Pública*. La Paz, en: http://lapublica.org.bo/al-toque/la-paz/item/733.

Heidegger, Martín (1958). El origen de la obra de arte. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Hesíodo (2000). *Teogonía / Trabajos y días / Escudo / Certamen*. Introducción traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángela Martín Sánchez. Madrid: Editorial Alianza.

Leroi-Gourhan, André (1964). *Le geste et la parole,* t. I. París: Albin Michel.

Mendizábal, Carlos (1991, 7 de abril). Con ojos de agua. *Semana Cultural* de *Última Hora*. La Paz.

Pascal, Blaise (1999). *Pensées*. París: Classiques Garnier / La Pochothèque.

Publio Ovidio Nason. (1999). *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza.

Romano, Pamela (2009). Mío será el zumbido de esas moscas: ciertas intuiciones sobre la acuarela de Mario Conde. *Revista Otro Arte,* 1. La Paz.

Romano, Pamela (2010). *Lo demás es vacío. El rehacer de la imagen y la reescritura bolivianas contemporáneas desde Adolfo Cárdenas, Mario Conde y Rodrigo Bellot*. La Paz: Tesis de Licenciatura en la Carrera de Literatura, UMSA.

Romano, Pamela (2012 - 2013). Algunas reflexiones desde la acuarela de Mario Conde. *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 19. Pittsburgh.

Sanjinés, Javier (1998). Entre el pincel y la pluma: desauratización de la cultura en Bolivia. Prólogo a *La ciudad imaginaria.* La Paz: PIEB.

Szmukler, Alicia (1998). *La ciudad imaginaria.* La Paz: PIEB.

Villagómez, Carlos (2005, 20 de febrero). La Paz de Mario Conde. *El juguete rabioso*. La Paz.

Villena Alvarado, Marcelo (2014). *El preparado de yeso. Blanca Wiethüchter, una crítica afición*. La Paz: IEB, Carrera de Literatura/Plural Editores.

Warbur, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

Zumthor, Paul (1975). *Langue, texte, énigme*. París: Éditions du Seuil.

Fecha de entrega: abril de 2016
Fecha de aprobación: mayo de 2017